

25 años de teatro chileno: el retorno a la democracia

Juan Villegas

Visión general

El teatro chileno de los últimos 25 años está marcado por el retorno a la democracia después de 16 años de gobierno autoritario. Después del plebiscito de 1989, se llevaron a cabo elecciones (1990) que eligieron a Patricio Alwyn, de la Democracia Cristiana, apoyado por un conglomerado de partidos de centro-izquierda con el nombre de Concertación Nacional. El Partido Comunista no formó parte de este grupo y se ha mantenido predominantemente en la oposición. El resto de la oposición ha estado formada por grupos de centro derecha y defensores de los logros del Gobierno militar, con una muy diferente posición en relación al Gobierno de Salvador Allende. El desplazamiento de poder no significó un cambio radical en el sistema económico chileno ni representó el desplazamiento total de las fuerzas políticas y económicas que habían apoyado el gobierno de las Fuerzas Armadas con su figura más visible, Augusto Pinochet. Continuó, con muy pequeñas variantes, el sistema de la economía de mercado y de la libre empresa, favoreció el desarrollo económico, la economía de exportación y la apertura económica de las fronteras. Aunque los discursos oficiales proclamaron la necesidad de cambio, en la práctica el propósito de no quebrar el país, evitar una transición violenta y no renovar las antinomias de los tiempos de la Unidad Popular y Salvador Allende (1970-1973) implicó una aceptación de la Constitución aprobada durante el Gobierno de Augusto Pinochet, la continuidad

del propio Pinochet y el Ejército como potenciales agentes de la conservación de las políticas de los 15 años anteriores. Una gran diferencia con respecto al régimen autoritario, sin embargo, ha sido la preocupación por la cultura y el apoyo del Estado a proyectos culturales. Durante los gobiernos siguientes, también de la Concertación Nacional, de Eduardo Frei (Democracia Cristiana: 1994-2000) y Ricardo Lagos (Partido Socialista: 2000-2006) han continuado aproximadamente las mismas políticas con intensificación del cuestionamiento del régimen militar, algunos cambios en la Constitución y tendencia a considerar los beneficios de los sectores populares. La cuestión de los Derechos Humanos se ha intensificado con los años y lentamente se ha buscado justicia y castigo para los colaboradores de la violación de estos derechos durante el gobierno militar.

La tendencia política más general, que tendrá gran significación para las producciones teatrales es, como el nombre de la agrupación que ha dirigido los destinos del país —concertación—, evitar las posiciones extremas, la armonización entre las discrepancias políticas de los miembros de la Concertación, buscar la armonía entre empresarios y trabajadores y estimular el capital para facilitar el desarrollo económico e industrial del país.

Durante el período se ha visto una intensificación de las actividades vinculadas a la comercialización de productos, el aumento de centros comerciales en la mayor parte de los barrios de la capital y provincias. Situación que ha producido un enor-

me dinamismo económico y modificaciones importantes en los sistemas de empleos y de actividades de los sectores trabajadores. Frente al trabajo en la producción de productos nacionales —defendidos con sistemas de protección estatal por medio de subsidios, fijación de precios e impuestos de importación— de la economía nacional antes del Gobierno militar, se han intensificado los empleos de los sistemas de servicio y comercialización. Numerosas fábricas de “productos nacionales” que cerraron durante el Gobierno militar no se reactivaron en el de la Concertación, alterando profundamente el sistema de empleos de los trabajadores y sus sistemas de organización sindical.

Desde el punto de vista de la cultura, el país, en especial por medio de la televisión y los canales de cable, incrementó considerablemente su internacionalización, ya sea con programas de canales tanto latinoamericanos como norteamericanos y europeos. Internacionalización que ha contribuido a la desnacionalización y folclorización de lo nacional.

Un rasgo evidente del nuevo sistema democrático ha sido la preocupación por la cultura desde los primeros meses de su ascenso al poder. El eslogan utilizado contra el gobierno militar —la oscuridad cultural— sirvió de estímulo para una política oficial de patrocinio de la cultura en los nuevos poseedores del poder político. Un instrumento importante para este proceso ha sido la institución oficial llamada FONDART, la que anualmente llama a concurso para una diversidad de proyectos culturales. Algunos de los ganadores en el área del teatro han conseguido éxitos nacionales e internacionales (el caso del grupo La Troppa), otros sumamente polémicos (La casa de vidrio).

La cultura nacional se ha abierto a las tendencias culturales internacionales y ha sido impactada por la postmodernidad y la globalización. El teatro chileno de los últimos 25 años evidencia las transformaciones nacionales en la cultura, la vida social, las tendencias políticas nacionales en un espacio que se ha abierto al mundo y ha sido impregnado fuertemente de las corrientes internacionales.

Una primera manifestación cultural de esta búsqueda y presencia de lo transnacional se observó en el Festival de Teatro de las Naciones, patrocinado por el Instituto Internacional de Teatro (ITI) con la colaboración de la UNESCO, que se celebró en el país en abril de 1993. El festival —junto con reunir a dramaturgos, actores, teóricos, influyentes personas del mundo internacional del teatro, y dar oportu-

nidad para que el público chileno viese teatro del todo el mundo— cumplió una función política importante para el país organizador. Visibilizó la democracia nacional a nivel internacional y simbolizó el retorno a la vida cultural sin límites. *El Arlequín*, el órgano oficial del festival B, afirmó expresamente en el número 2:

El Festival de las Naciones es la oportunidad para que Chile y sus artistas demuestren cómo aquí se hace honor a los artistas y a la hospitalidad, una manera de reencontrarse con la gran cultura del mundo, a la vez que devolver la mano a los países que durante muchos años fueron voluntarios anfitriones de nuestros artistas e intelectuales¹.

El festival cumplió con estos objetivos. Además, motivó al país entero a asistir al teatro. Creemos que la ocasión de ver teatro de diversos países del mundo, el diálogo constante entre directores, actores y dramaturgos, el enorme número de jóvenes estudiantes que asistieron a los talleres, la diversidad de teatralidades escenificadas constituyeron un impacto en el desarrollo y apertura del teatro chileno.

Otro factor importante en su proceso de internacionalización y apertura a nuevas tendencias fue el regreso de gente de teatro exiliada que profundizó y amplió sus estudios en el extranjero, el caso de Griffero, o que salió becado al exterior, como fueron las contribuciones de Andrés Pérez —becado en Francia—, sin que éstos sean los únicos.

La libre empresa y la intensificación de la educación privada (fundación de nuevas universidades, instituciones privadas de enseñanza en todos los niveles) durante el período anterior, por otro lado, se proyectó a las actividades teatrales en la creación de escuelas de teatro dentro de las nuevas instituciones o como organismos privados —con frecuencia fundadas por directores o actores de prestigio—. Esta actividad ha creado un enorme conjunto de gente joven aficionada al teatro, que a su vez funda grupos que practican su arte en una gran diversidad de espacios no tradicionales.

Desde el punto de vista de las producciones teatrales de estos 25 años, es preciso destacar la continuidad de la activa presencia de dramaturgos y dramaturgas de los períodos anteriores, tanto en la escritura como en los escenarios. Tal es caso de Egon Wolff, Isidora Aguirre y, especialmente, Jorge Díaz. De este último se han repuesto varias obras de antes

y de tiempos de la dictadura y varios textos nuevos. De dramaturgos surgidos predominantemente en época del régimen militar, se destacan especialmente Ramón Griffero y Marco Antonio de la Parra. A la vez, han surgido y consagrado algunos nuevos, de los cuales uno de los más impactantes es Benjamín Galemiri. Por otra parte, siguiendo en parte la tendencia del “teatro de director”, se han destacado directores, algunos de los cuales ya estaban activos en el período anterior, entre los que hay que mencionar a Andrés Pérez, Ramón Griffero, Mauricio Celedón, Alfredo Castro, Luis Ureta, Óscar Castro, Nissim Sharim, Raúl Osorio, Andrés del Bosque.

El rasgo más general es la gran actividad teatral, la profusión de grupos teatrales, la diversidad de tendencias teatrales, con variantes a lo largo del periodo, propio de la interrelación del teatro con el contexto político social, las transformaciones en la cultura nacional y sus variantes en sus relaciones con las culturas internacionales. Entre estas últimas, hay que considerar la consagración de algunos espectáculos chilenos en escenarios internacionales.

Con respecto a los espectáculos en sí, es posible señalar ciertas tendencias.

1. La despolitización del discurso teatral

Mientras los discursos teatrales de los períodos anteriores se caracterizaban por su evidente compromiso político (1960-1973) y el asumir una posición crítica frente al Gobierno militar (1973-1989), después del regreso a la democracia, ya sea por la posición del discurso político dominante, la Concertación Nacional —y su necesidad de eliminar las discrepancias entre sus integrantes frente al pasado inmediato— o por las tendencias mismas de la postmodernidad —énfasis en el objeto artístico, y no el mensaje—, los discursos teatrales de la hegemonía cultural tienden a silenciar la conflictividad social. Esto no significa la desaparición del cuestionamiento por algunos grupos, como comentaremos posteriormente. Esta tendencia se manifiesta tanto por ausencia como por la tendencia a deshistorizar la interpretación de la historia, a desnacionalizar algunos temas y la construcción de una imagen de lo nacional y lo popular que enfatizan lo folclórico tradicional.

2. La deshistorización de la historia

Una de las tendencias más evidentes, especialmente en los últimos tres o cuatro años, es el de

la representación de un pasado nacional ausente de conflictividad social. A juicio de María de la Luz Hurtado, esta tendencia representa un regreso “a nuestra realidad, a partir del reciclaje de obras, géneros y temas tradicionales”². Esta tendencia coincide con la política oficial en cuanto atenúa o silencia los conflictos del pasado. En el teatro, una de sus consecuencias es la representación del pasado nacional diluyendo las causas históricas y sociales de los conflictos. Por otra parte, construye unos espacios en los cuales predomina lo sentimental afectivo, se estereotipan los sectores sociales de manera folclórica, el escenario se llena de elementos musicales del folclore tradicional (canciones, bailes) y el espectador es sumergido en espacios utópicos en que los males del mundo provienen de fuerzas individuales o abstractas. El mensaje es siempre optimista.

Esta tendencia tuvo su más claro ejemplo inicial con el espectáculo basado en un texto de Roberto Parra, con la colaboración de Andrés Pérez, titulado *La Negra Ester* y representado por la Compañía Gran Circo Teatro³. Pérez ha ejercido un fuerte impacto en el modo de hacer teatro en Chile. Se inició en Chile, viajó becado a Francia, donde completó su formación teatral —tuvo entrenamiento teatral con Mouschkine y el circo teatro. Regresó al país y su primera puesta fue *La Negra Ester*. Para varios críticos el impacto de este espectáculo en la escena nacional fue enorme. María de la Luz Hurtado afirma que “sigue siendo un fenómeno cultural que rompe las barreras del público seguidor del teatro para proyectarse a la sociedad entera.” (*La identidad cultural*: 22) Por su parte, Sergio Pereira Poza apunta: “Debido a ello, se comenzó a hablar en el país del período “post *La Negra Ester*” para referirse a todas aquellas realizaciones escénicas que, desde sus particulares metas artísticas, intentaban variar las formas canónicas de representación y comprensión de la realidad” (1993: 115).

El impacto de Andrés Pérez no sólo se refiere a sus innovaciones formales. En este aspecto, se incorporan elementos de la teatralidad circense, se transforma el escenario, se enfatiza la dimensión de ser espectáculo con uso de procedimientos meta-teatrales, la incorporación de la música y el baile folclórico, inclusión de personajes de la marginalidad no vistos como figuras trágicas y una fuerte dosis de melodramatismo. Su influencia también apunta a su lectura de la historia, con cierta tendencia a la deshistorización y desconflictuación de la

misma. Sus rasgos deshistorizadores más definidos se dan en *El desquite*, también dirigida por Andrés Pérez⁴. El motivo central es propio del melodrama y del teatro social de comienzo de siglo: la explotación sexual de la joven campesina por el dueño del fundo. La puesta en escena se aproxima a lo postmoderno en el ritmo, la actuación, la construcción y disposición del escenario. El escenario largo constituye una especie de síntesis del Chile folclórico: tinajas, ponchos, guitarras, etc.

Semejante es la representación de la realidad nacional en *El membrillar es mío (me lo quieren quitar)*, obra colectiva de Teatro Aparte, con la dirección de Rodrigo Bastidas, puesta en escena en 1998. La diferencia básica es que la acción aquí se ubica en un pueblo del centro del país, con una escenografía acumulativa en la que se captan todos los grupos sociales en torno a la plaza. El tema es la reconstrucción económica del pueblo transformándolo en lugar de visitas de turistas. La acción termina bien, con fiesta colectiva, bailes y motivos folclóricos. En este caso, lo “popular” en el espectáculo es expresamente puesto en escena para el consumo de los turistas.

Otra dimensión de la deshistorización son dos espectáculos basados en textos narrativos de Hernán Rivera Letelier y adaptados al teatro por Gustavo Meza. *La reina Isabel cantaba rancheras* (1997), dirigida por Gustavo Meza, y *Fatamorgana de amor y la banda del litro* (2000), por el mismo director. Ambos podrían ser considerados como teatro de la memoria, en cuanto buscan reconstruir un espacio y un tiempo de la memoria histórica nacional marginada de la historia oficial. El primero, en *La reina Isabel cantaba rancheras*, parece deshistorizar la historia de los tiempos del salitre. La acción acontece en un prostíbulo en el norte de Chile, el cual es visitado por mineros. Se ambienta en un pequeño pueblo, probablemente sólo enclave minero, en tiempos de la explotación del salitre. El énfasis, sin embargo, no está en la reconstrucción histórica ni en la denuncia tradicional de la explotación de los mineros del salitre. El argumento se basa en una historia sentimental de los amores de un minero y una de las residentes. El énfasis, una vez más, es en las vidas melodramáticas de las prostitutas; pero no en las posibles conflictividades sociales, como era el modo característico de representar el espacio de las minas y del salitre en los períodos anteriores. El segundo, *Fatamorgana de amor*, también del mismo director, aunque en un

principio parece seguir el modelo anterior —una historia sentimental de un músico ambulante y una joven pianista—, llega a ser una fuerte denuncia de la represión de los sectores populares en el pasado e identificable con el periodo histórico inmediatamente anterior.

3. Cuestionamiento del régimen militar

Una tendencia de menor presencia ha sido el cuestionamiento del gobierno autoritario y la denuncia de los atropellos a los derechos humanos. Entre los textos más agresivos del período hay que mencionar *Pachamama* (1988), de Oscar Saavedra Santis (1944), dirigida por Raúl Osorio y puesta en escena por el TEUC. Espectáculo en el cual se describe un estado de dictadura, identificable con la situación nacional del momento y con personajes asociables a las fuerzas en el poder. Para la mayor parte de los espectadores había una clara relación entre la situación chilena actual y el espacio y el mundo representado en el escenario. El tema es el de un pueblo gobernado por un dictador vitalicio, hijo de otro dictador ya muerto, quien decide permitir la construcción de una barca de acuerdo con un modelo muy antiguo que finalmente podría llevar al mar a los habitantes del lugar. El mar, en este caso, símbolo o realidad de una creencia que había sido prohibida por decreto del padre de Quinto Chasán. El texto muestra un espacio definido por la supresión de la libertad y la legitimación del ejercicio de la violencia a quienes se oponen. Los personajes representan distintos sectores sociales y percepciones del mundo. Los espacios más evidentes son: a) el dictador y su familia; b) los secuaces del dictador, policía y soldados; c) los campesinos: con varios niveles; d) los extranjeros que han llegado al lugar: científicos, artistas, especialmente representada por la cantante —Ministra de Cultura—, antigua prostituta. Hay una obvia estereotipación y caricaturización de los personajes, resultando curiosamente el dictador Quinto Chasán como el más variado y polifacético, inteligente y consciente del proceso histórico.

El motivo de la construcción de la barca constituye el núcleo de la acción dramática, ya que el avance en la misma aproxima a los campesinos hacia la realización de lo que aparece como el deseo de viajar hacia el mar, símbolo de la libertad. De este modo, hay varias instancias fundadas en la posibilidad de la realización del proyecto y los in-

tentos del dictador por impedirlo. El asesinato de Quinto Chasán permite establecer nuevamente la dictadura en toda su potencia y prohibir por decreto la existencia del mar. La obra concluye con la revuelta de los campesinos, quienes dan muerte a los nuevos dictadores y a quienes los apoyan.

El grupo ICTUS, por su parte, representa uno de los textos nacionales más osados con respecto a la mostración de la sociedad nacional bajo la presión del miedo y la continua presencia de las fuerzas de la dictadura: *Está en el aire*, de Carlos Cerda⁵. La historia es la del profesor de música Exequiel Soto, jubilado que está a punto de realizar el sueño de su vida al viajar al extranjero. La acción se inicia cuando el protagonista está en el aeropuerto de Santiago, donde presencia la actuación de la policía secreta que intenta detener a una viajera. La historia se centra en personajes de los sectores medios y su inconsciencia con respecto a la verdadera naturaleza de la dictadura. Sólo cuando los sucesos los afectan personalmente o se aproximan a sus conocidos adquieren conciencia de la violencia, la tortura, la persecución que se oculta en el sistema. La representación fue una de las denuncias más fuertes de la condición de la dictadura nacional.

Jorge Díaz tomó nuevamente el tema, vinculándolo con tendencias feministas de denuncia de la condición de la mujer y de “las desaparecidas”, en *Toda esta larga noche* (1991). Es la historia de cuatro mujeres que hablan desde su prisión sobre sí mismas y las condiciones que las llevaron a una “no existencia”. La solidaridad está en el apoyo mutuo.

4. La historia contada desde los márgenes

Otro de los aspectos importantes del período es “la historia de Chile contada desde los márgenes”⁶, los que incluyen la voz de mujeres, lesbianas y homosexuales, los asociales y el lumpen.

Aunque no constituye un discurso dominante en el panorama nacional, es importante apuntar la emergencia de este discurso asociable con tendencias feministas de fuera del país. Claudia Echeñique, directora actriz de *Cariño malo*, de Inés Stranger, afirma que la experiencia de su puesta implicó “comprender qué significa el hecho de ser mujeres y asumir creativamente aquello que nos es propio y original”. Agrega: “nuestras motivaciones estuvieron siempre ligadas a la búsqueda de nuestra identidad y a un deseo de auto-afirmación”⁷. Inés Stran-

ger ha escrito varias obras en que el énfasis podría considerarse en un modo diferente de representar la mujer, desde la mirada de la mujer. *Cariño malo*, puesta en escena por el grupo teatral de la Universidad Católica, en la descripción de Juan Andrés Piña es “un desborde expresivo y fracturado de los avatares afectivos de un múltiple protagonista femenino”; según el mismo crítico está “inspirada en las experiencias afectivas y personales de las siete mujeres que participaron en su montaje”⁸. Su autora también ha buscado incluir un grupo étnico marginal no representado tradicionalmente en el teatro chileno: los indígenas. En *Malinche* (1993) integra su preocupación por la representación de la mujer con la de los indígenas, aunque su versión de estos últimos es sumamente idealista y simbólica.

Otra tendencia, de poca extensión, es aquella en la cual se incorporan seria y respetuosamente al escenario los espacios de la marginalidad erótica, representado en travestis, lesbianas y homosexuales. *La manzana de Adán* (mayo, 1990), basada en textos de Claudia Donoso y versión teatral de Alfredo Castro, por ejemplo, se enfrenta al tema de los travestis. Según la descripción del director, Alfredo Castro: “En esos textos-testimonios, reelaborados por Claudia Donoso, los travestis relatan su lucha diaria por sobrevivir y nos hablan crudamente del amor, la política, la vejez, la represión, el sexo, etc., pero desde la mirada de aquellos (como dicen sus autoras) que no participan de la gran teleserie nacional”⁹.

5. La experimentación teatral y la búsqueda de nuevos lenguajes

Juan Andrés Piña, al referirse al teatro chileno de los 80, señala que una de las tendencias es la superación del teatro realista y verbalista: “Aquí se bucean las distintas posibilidades del teatro como escenario, como lugar de acción, la imaginería visual, la música, la yuxtaposición de elementos escenográficos, los diversos estilos de actuación y el maquillaje, se convierten en recursos tan válidos como el diálogo hablado” (1998: 85).

En este aspecto son numerosos los espectáculos que han renovado el escenario nacional, tanto desde el punto de vista de la experimentación textual como de la puesta en escena. Como hemos indicado, el teatro chileno se impregna de postmodernidad y, como tal, tiende a enfatizar la construcción del objeto y atraer la atención hacia el objeto en

sí: el espectáculo. Lo cual implica la utilización de técnicas metateatrales, la experimentación con códigos y procedimientos divulgados en la postmodernidad y la globalización y de las tecnologías contemporáneas (video, cine, fotografía digital, procedimientos televisivos, etc.). Espectáculos que suponen un público muy sofisticado, con una competencia cultural y visual propio de individuos culturalmente globalizados. Naturalmente, junto a estos espectáculos teatralmente renovadores, se da un gran número de formas tradicionales o no experimentales.

Uno de los grupos contemporáneos de mayor éxito en esta búsqueda de lenguajes escénicos es La Troppa, el cual ha tenido éxito tanto a nivel nacional como internacional. Teatralmente constituyen uno de los grupos más originales en el país. Es un teatro de actores y marionetas, en el cual se integran los códigos de ambas tendencias. Los mismos actores intercambian funciones. A veces actúan como marionetas e incluyen marionetas como personajes. Su *Gemelos* (1999) se centra en el tema del holocausto, desde el cual se construye una imagen del mundo destructora de los seres humanos, pero a la vez que muestra su capacidad de supervivencia. Muestra los efectos de la guerra y cómo los niños adquieren prácticas masoquistas para resistir la crueldad de los adultos. Teatralmente, el escenario está constituido como una especie de casa de muñecas en que los actores son demasiados grandes para el espacio, creando un ambiente de mundo infantil cruel y desolador. Este escenario refuerza el texto que, a su vez, recurre a motivos, personajes y referencias de cuentos infantiles.

Una muestra de las tendencias renovadoras son los espectáculos escritos y dirigidos por Ramón Griffero. Su obra más representativa es *Cinema Utopia* (1985), que se repuso aún con más éxito en el 2002. Constituye un ejemplo temprano de la utilización del cine en el lenguaje teatral, que en tiempos de postmodernidad incorpora profusamente signos y procedimientos del cine y, en algunas ocasiones, busca identificarse casi totalmente con el lenguaje cinematográfico. Creemos que la raíz de estos procedimientos está en la importancia del cine como medio de comunicación en todos los sectores culturales, la competencia del espectador contemporáneo con las múltiples manifestaciones cinematográficas, la legitimación estética del cine y la legitimación del rompimiento de las barreras entre las diversas prácticas escénicas y visuales. *Cine-*

ma Utopia se desarrolla en una sala de cine y los personajes son espectadores, los cuales a su vez son vistos por los espectadores reales. El espacio está dividido entre las butacas de los personajes que ven y comentan los fragmentos de películas proyectadas en la otra sección del escenario, en el cual a su vez incluye la representación de la historia que es entendida como filmación. Una tela que separa el escenario de la sala de butacas de los personajes le da un tono y un matiz de cine a lo representado en el interior del escenario.

Aún más atrevida es la utilización del cine del grupo Patogallina, el cual en *El húsar de la muerte* (2001) escenifica una película muda sobre Manuel Rodríguez y el periodo histórico de la Reconquista en Chile (1814-1817). Se utiliza la teatralidad del cine mudo: los personajes y el escenario en blanco y negro, la gestualidad exagerada, letreros que explican o narran los episodios, música que acompaña y da ritmo a las acciones. En este caso, sin embargo, el mensaje es de subversión de la historia oficial y se identifica el gobierno de Marcó del Pont, representante de España, con el gobierno de Pinochet. A la vez, Manuel Rodríguez ha sido considerado el “guerrillero” idealizado dentro de la historia nacional, aunque en este texto y contexto se asocia con el grupo guerrillero de la izquierda revolucionaria (MIR).

6. La renovación de los códigos teatrales: teatralidad visual y corporal

Una de las tendencias de la postmodernidad manifiesta en el teatro chileno del periodo es la reducción del discurso verbal y la intensificación del discurso corporal y gestual. Esta tendencia ha significado la incorporación de signos teatrales de las artes marciales, las actividades circenses —tanto el clown como las acrobacias—, la transformación de los espacios escénicos (circulares, tipo circo, torres, etc.), música absorbente o dominante del espectáculo. Uno de los practicantes más sobresalientes es el director Mauricio Celedón, quien fundó el Teatro del Silencio. Uno de sus espectáculos sobresalientes es *Alice Underground* (2001), donde se integra una interpretación de la historia de Chile y América Latina en una perspectiva transnacional, con una diversidad de códigos teatrales, reconstruye acontecimientos significativos de la historia social de América Latina en un trasfondo de figuras representativas del movimiento social de la izquierda. Se

destaca la Revolución cubana, el idealismo del Che Guevara, el ascenso al poder de la Unidad Popular y la caída de Allende en Chile. El espectáculo se desarrolla en una carpa con un escenario circular, de varios niveles, que se usan tanto circular como verticalmente. Los actores suben a las alturas por medio de cuerdas, donde llevan a cabo acciones físicas, generalmente simbólicas. El nivel inferior es un foso en el centro del escenario, también con varios significados simbólicos. Es, entre otros, las profundidades donde sufren los trabajadores, como es el lugar donde desciende el cuerpo del Che y es recibido y llevado en andas por los trabajadores.

Son numerosos los grupos nacionales que experimentan con distintas formas de teatro corporal, elementos circenses, teatro aéreo.

7. La transnacionalización de la cultura: Benjamín Galemiri

La mayor parte de los críticos señalan que uno de los más destacados nuevos autores del período es Benjamín Galemiri. Su texto *Edipo Asesor* es representativo de su producción y de la tendencia a integrar la cultura y situación nacional dentro de la cultura sin fronteras, transnacional y transhistórica. Utiliza el motivo básico y la estructura de *Edipo Rey*, personajes con nombres del Antiguo Testamento, insertos en la cultura hebrea, en un espacio social y político sexualizado, corrupto y degradado. La acción acontece en un país en guerra civil en la que el “rey Saúl” está amenazado de muerte por “la aborrecible intriga anarquista”. Galemiri lleva a cabo una feroz sátira y parodia de la política nacional y de la alta cultura de Occidente de un modo pantagruélico y grotesco. Su mayor originalidad, sin embargo, está en el uso del len-

guaje, en el que recurre a la hiperbolización, a la parodia del lenguaje científico —especialmente la lingüística—, de la tecnología, del Antiguo Testamento, de la cultura hebrea. Entre los muchos procedimientos utilizados, uno recurrente —muy de la postmodernidad— es la constante construcción del mundo como representación, como actuación frente a cámaras, el de ser actor. De este modo, por ejemplo, la democracia es un espectáculo construido y la vida es un constante proceso de filmación. Los “Cinco embates sexuales de Judith y Oziel” son cinco parodias del neoliberalismo, en las que el Coro sintetiza el sentido de las grotescas descripciones eróticas. El primero, por ejemplo, son “Orgasmos propios de la neo-transición”. El segundo es “Orgasmo neo-conservador”.

Síntesis

El teatro chileno de los últimos veinticinco años representa un cambio radical en los modos de producción teatral, los temas y las estructuras teatrales con respecto al periodo anterior. Coincide con la sustitución de un régimen político autoritario por uno democrático, con tendencias transnacionales en lo político, cultural y teatral denominadas postmodernas y en los modos de producción. Esta pluralidad de fuerzas da origen a una enorme variedad de grupos y discursos teatrales. La mayor parte de ellos bajo fuerte influencia transnacional en lo temático y en los códigos teatrales empleados. Por otra parte, corresponde a un periodo de gran visibilización del teatro chileno en el exterior, ya sea por el éxito fuera del país de algunos grupos, por la intensificación de festivales internacionales en el país o por la tendencia general de la cultura en tiempos de la globalización.

Bibliografía

Castro, Alfredo, “Vagando por los márgenes”, *Teatro Apuntes*, núm. 101, Primavera 90-Verano 91, págs. 45-49.

Del Campo, Alicia, “Retrato de familia: lo popular como espejo narcisista de lo nacional en *El desquite*”, en Villegas, Juan (editor), *Del escenario a la mesa de la crítica*, Irvine, Ediciones de Gestos, 1997, págs. 137-148.

Guerrero, Eduardo, “Espacio y poética en Ramón Griffero. Análisis de su trilogía: *Historias de un galpón abandonado*, *Cinema Utopia* y *99 La Morgue*”, en De Toro, Alfonso, y Fernando de Toro (editores), *Hacia una nueva crítica y un nuevo teatro latinoamericano*, Frankfurt am Main, Vervuert Verlag, 1993, págs. 127-136.

Hurtado, María de la Luz, *Teatro chileno y modernidad: Identidad y crisis social*, Irvine, Ediciones de Gestos, 1997.

—, “Recorrido a través de la Troppa”, *Apuntes*, núm. 1109, Otoño-Invierno 1995, págs. 55-68.

Pereira Poza, Sergio, “Prácticas teatrales innovadoras en la escena nacional chilena,” en De Toro, Alfonso, y Fernando de Toro (editores), *Hacia una nueva crítica y un nuevo teatro latinoamericano*, Frankfurt am Main, Vervuert Verlag, 1993, págs. 115-126.

Piña, Juan Andrés, *20 años de teatro chileno, 1976-1996*. Santiago, RIL Editores, 1998.

—, “Espectáculos de la otra chilenidad”, *Teatro al Sur*, año 3, número 4, 1996, págs. 41-45.

Thomas, Eduardo, “Ficción y creación en cuatro dramas chilenos contemporáneos”, *Revista Chilena de Literatura*, núm. 33, 1989, págs. 61-70.

Villegas, Juan, “Santiago abierto al teatro del mundo”, *Conjunto*, núm. 94, 1993, págs. 2-11.

—, “Discursos teatrales en Chile en la segunda mitad del siglo XX”, en Adler, Heidrun, y George Woodyard (editores), *Resistencia y poder: teatro en Chile*, Madrid, Iberoamericana, 2000, págs. 15-38.

—, “Andrés Pérez en el contexto de las poéticas y teatralidades contemporáneas”, *Revista Apuntes, Homenaje a Andrés Pérez*, 2002.

—, *Historia multicultural del teatro y las teatralidades en América Latina*, Buenos Aires, Galerna, 2005.

VV. AA., “Modos y temas del teatro chileno: La voz de los 80”, *Teatro Apuntes*, núm. 101, Primavera 90-Verano 91, págs. 84-87.

n notas

¹ Ver una amplia descripción de este festival en Juan Villegas, “Santiago abierto al teatro del mundo”, *Conjunto*, número 94, 1993, págs. 2-11.

² “La identidad en el teatro chileno actual”. Apunta que en esta línea de la chilenidad hay que incluir *El desquite*, el reestreno de *La pérgola de las flores*, *El zorzal ya no canta más* (1996) de Gustavo Meza, *Río abajo* de Ramón Griffero y *La pequeña historia de Chile* de Marco Antonio de la Parra.

³ Representado por la Compañía Gran Circo Teatro, primero en la Plaza O’Higgins de Puente Alto en diciembre de 1989, y luego en Cerro Santa Lucía de Santiago, con recorridos por ciudades del sur de Chile. En el año 1989 realizó una gira por Canadá, Europa y Estados Unidos. En 1990 visitó Estados Unidos con gran éxito. Ver *Apuntes*, número 98, Otoño-Invierno 1989, en la cual se incluye el texto y lo que llaman un “Reportaje a *La Negra Ester*”. Ver también Sergio Pereira Poza, “Prácticas teatrales innovadoras en la escena nacional chilena”, en Alfonso de Toro y Fernando de Toro (editores), *Hacia una nueva crítica y un nuevo teatro latinoamericano*, Frankfurt am Main, Vervuert Verlag, 1993, págs. 115-126.

⁴ Ver Alicia del Campo, “Retrato de familia: lo popular como espejo narcisista de lo nacional en *El desquite*”, en Villegas, Juan (editor), *Del escenario a la mesa de la crítica*, Irvine, Ediciones de Gestos, 1997, págs. 137-148.

⁵ El actor que hacía el personaje principal, Roberto Parada, era a su vez antiguo y conocido militante del Partido y, lo que era aún más significativo en el momento, era el padre de uno de los profesores asesinados por los carabineros en uno de los más macabros episodios nacionales del período.

⁶ Frase de Alfredo Castro al hablar de *La manzana de Adán*, en Alfredo Castro, “Vagando por los márgenes”, *Teatro Apuntes*, núm. 101, Primavera 90-Verano 91, pág. 45.

⁷ Sobre *Cariño malo* ver el núm. 101 de *Teatro Apuntes*, Primavera 90-Verano 91, en el que se incluye el texto y varios ensayos sobre el texto y la puesta en escena. Véase pág. 8.

⁸ Véase el núm. 101 de *Teatro Apuntes*, págs. 86-87.

⁹ Véase el núm. 101 de *Teatro Apuntes*, pág. 45.



